
**EL CUMPLEAÑOS DE LA ABADESA: UNA LOA DE ALONSO
MARTÍN BRAHONES EN EL CONVENTO
DE SANTA INÉS DE SEVILLA (1671)**

M. Carmen ALARCÓN ROMÁN
(Universidad de Sevilla)

The theatre staged in enclosed convents for women in Spanish Golden Age and XVIIIth century was an interesting dramatic practice that still remains almost unknown. Some plays were written, performed and directed by nuns themselves, but in other cases a professional poet was usually put in charge of the composition of these specific convent pieces that commemorated the taking of vows by a novice, Christmas Eve, Corpus Christi and other celebrations. One of these plays, which we are analyzed here, is a *loa* written by Alonso Martín Brahones in 1671 for the convent of Santa Inés of Sevilla, in honour of its prioress' birthday.

El teatro llevado a escena en los conventos femeninos de clausura de la España del Siglo de Oro y del siglo XVIII constituye una interesantísima manifestación dramática que permanece aún casi desconocida. Algunas obras fueron escritas, representadas y dirigidas por las propias monjas, pero en otros casos se encargó a un poeta profesional la composición de estas piezas específicamente conventuales que conmemoraban la profesión de una novicia, la Nochebuena, el Corpus y otras fiestas. Una de estas obras, que analizaremos aquí, es la loa escrita por Alonso Martín Brahones en 1671 para el convento de Santa Inés de Sevilla con motivo del cumpleaños de su abadesa.

El presente estudio tiene como objeto dar a conocer una obra dramática inédita que constituye una pieza susceptible de ser incluida en la poco conocida tradición del teatro conventual femenino durante

el Siglo de Oro y el siglo XVIII¹. Parece ser que las representaciones en los conventos de religiosas de clausura en la Sevilla del siglo XVII llegaron a convertirse en una práctica especialmente frecuente, y es por ello que paulatinamente van surgiendo nuevos testimonios que amplían y completan un panorama dramático desarrollado, por sus condiciones intrínsecas, en las fronteras de la marginalidad². Uno de dichos testimonios es la *Loa para la gran comedia Afectos de odio y amor de don Pedro Calderón, para colgar a la señora doña María Enríquez de Ribera, hija del excelentísimo señor duque de Alcalá, abadesa en el convento de Santa Inés de Sevilla. Año 1671. Por don Alonso Martínez Brahones, natural de dicha ciudad*, la cual se incluye en un manuscrito misceláneo de piezas teatrales sevillanas de los siglos XVI y XVII recopilado por el historiador y teólogo también sevillano don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, del cual sólo se conserva un segundo volumen³.

Aunque no poseemos abundantes noticias sobre el autor, existen algunos datos sobre su vida y obra. Héctor Urzaiz lo recoge en

¹ Entendemos por “teatro conventual femenino” el representado por las propias monjas en sus conventos (de clausura, por lo general). Suelen ser piezas de carácter circunstancial religioso o profano (coloquios, loas, entremeses, sainetes...) escritas en ocasiones por alguna monja letrada, como en el caso de la célebre sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, en el Monasterio de Trinitarias Descalzas de Madrid, o su discípula sor Francisca de Santa Teresa. Otras veces las obras son encargadas a ciertos poetas locales, como en el caso de la loa que nos ocupa, aunque la representación, como decíamos, solía correr a cargo de las religiosas, bien por tradición o por los escasos recursos que poseían.

² Resumimos estos testimonios en M. Carmen Alarcón, “El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un *Festejo cómico* de 1678”, *Actas del VI Congreso de la AISO* (Burgos-San Millán de la Cogolla, 15-19 de julio de 2002) [en prensa].

³ *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos. Tomo segundo*, Nueva York, Biblioteca de The Hispanic Society of America, ms. B. 2601, fols. 184 rº-192 rº. Agradecemos al Patronato de The Hispanic Society of America el permiso concedido para el estudio y publicación de las obras contenidas en este códice, así como el habernos facilitado copia microfilmada del mismo. Sobre el título de la loa debemos aclarar que el término *colgar* posee aquí el significado de “regalar, dar ò enviar alguna alhaja ò presente à alguna persona, en celebracion del dia de su nombre, ò de su nacimiento: y porque este cortéjo, y demonstracion de ordinario se hacia echandole al cuello una cadena de oro ò plata, ò una cinta rica de seda con alguna alhajita o relicario pequeño, que quedaba pendiente del cuello, por esto se llamo Colgar [...]” (*Diccionario de Autoridades*). Todavía es posible encontrar el término con dicho sentido en algunas localidades cercanas a Sevilla.

su catálogo como Alonso Martín Brahones o Briones (p. 422). Nació el 23 de agosto de 1644 y murió en 21 de marzo de 1695, por lo que sabemos que tenía veintisiete años cuando compuso la loa y que vivió cincuenta y un años. Escribió algunas mojigangas para el Corpus de Sevilla: *La fiesta de inocentes* (1665) y *Beber, morir y vivir o Doña Inés de Castro* (1669). Además, se le conoce una loa titulada *Loa de los cuatro elementos* (1666), así como el entremés *Los órganos* (1669)⁴. Sentaurens, sin embargo, da a entender que algunas de estas obras dramáticas no son totalmente originales:

Quant à Don Alonso Martín Braones, il fut sollicité de diverses manières : en 1665, il écrivit une *mojiganga* qui lui fut payée 20 ducats ; en 1669, il reçut 300 réaux pour avoir fourni, et peut-être adapté, les textes de deux *autos* de Calderón, ainsi qu'un intermède intitulé *Los órganos* ; en 1670 il écrivit une *mojiganga* et révisa le texte d'une loa (p. 33).

Méndez Bejarano recoge asimismo los títulos de un nutrido grupo de obras poéticas de carácter religioso pertenecientes al autor sevillano: *Epítome de las glorias de María*, *Epítome de los triunfos de Jesús*, *Aspiraciones, jaculatorias y afectos de amor de Dios*, *Canción Real a la Santa Iglesia de Sevilla*, *Breves memorias de los Santos Patronos de Sevilla*, *Cántico nuevo de la Concepción de María Santísima*, *Siete sonetos a María Santísima y a diversos santos*, *Respuesta en 150 quintillas, digo [sic] a una pregunta de una criatura, dando breves reglas de oración*, *Ramillete de virtudes para una criatura recién entrada en religión*, *Relación lírica de la fiesta del Sagrario de Sevilla en acción de gracias por la victoria de Viena*, *Villancicos de los seises en los maitines de la Resurrección de 1683 y Elogio latino a la Concepción de de Nuestra Señora*⁵. Al parecer, era hombre bastante erudito y la cantidad de piezas citadas, tanto dramáticas como líricas, debieron otorgarle cierta fama literaria en la ciudad.

⁴ Justino Matute dice de él que "escribió muchos sainetes que en su mocedad dio a las tablas, donde consiguió repetidos aplausos", *Adiciones y correcciones a "Los hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes y dignidad"*, de D. Fermin Arana y Varflora, Sevilla, 1886, p. 3.

⁵ Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y de su actual provincia*, Sevilla, 1922-25 (ed. facs.: Sevilla, Padilla, 1989), p. 81.

El motivo por el cual en el convento de Santa Inés de Sevilla se representó una comedia de Calderón precedida por una loa encargada a un poeta de la ciudad no es otro que el de homenajear a la madre abadesa, ya que ese día cumplía años, como descubriremos al leer dicha loa. Seguramente nos llama la atención que en un monasterio de clausura como era (y es) el de Santa Inés tenga lugar este tipo de festejos y por un motivo tan trivial, cuando lo que esperamos es recogimiento interior y aislamiento del mundo. Pero lo cierto es que, en ocasiones, dentro de los conventos se reproducen las mismas jerarquías sociales del exterior y las monjas de procedencia noble suelen gozar de ciertos privilegios. Es lo que ocurre en este caso con doña María, perteneciente a la renombrada familia de los Enríquez de Ribera, duques de Alcalá y mecenas del convento, varias mujeres de cuyo linaje “ingresaron, profesaron y ocuparon puestos de relevancia en el mismo”(Valdivieso y Morales, p. 82). Ya en 1575 figura doña Catalina Enríquez de Ribera como abadesa de Santa Inés. Del paso de doña María, su descendiente, por el convento, todavía encontramos una huella patente, pues, siguiendo la costumbre de su familia de dotar al monasterio de mejoras en el edificio o de ampliar su ajuar con ricas joyas, se conserva un copón con la inscripción: “este relicario mandó hacer la señora doña María Enríquez de Ribera siendo abadesa” (*ibid.*, p. 87).

Ante doña María y el resto de la comunidad se representó, como decíamos, la comedia calderoniana *Afectos de odio y amor*, cuyo argumento es el siguiente: Casimiro, duque de Rusia, se encuentra angustiado porque en la guerra con Suevia ha matado al rey Adolfo, padre de Cristerna, de quien está enamorado. Cristerna, que había sido capitana del ejército de Adolfo, tras heredar el trono de su reino, jura no enterrar a su padre hasta que venga su muerte, ofreciendo su mano al noble que mate al culpable o beneficios si es plebeyo. Entretanto, Segismundo, rey de Gocia, enamorado de Auristela, hermana de Casimiro, pide permiso a Cristerna para pasar por sus tierras y llegar así a Rusia para reunirse con su amada, pero Cristerna, que no quiere favorecer a nadie que lleve la sangre de Casimiro, se lo niega, por lo que Segismundo inicia la guerra contra ella, la cual a su vez recibe el apoyo de Federico de Albania. Al mismo tiempo, Cristerna, mujer guerrera y de ímpetu varonil, se estrena en su reinado promulgando nuevas leyes: hace desaparecer la

posibilidad de que alguna vez se aplique la Ley Sálica; permite que la mujer preparada en armas y letras acceda a los cargos públicos; prohíbe los duelos por asuntos de honor conyugal e instaura la pena capital para la mujer que se case con hombre de inferior condición social con la única excusa del amor. Mientras tanto, Casimiro, desesperado en su locura, se disfraza de soldado pobre y junto con su amigo Turín (gracioso de la comedia) acude de incógnito a enrolarse en las tropas de Cristerna para buscar tal vez la muerte. En una de las batallas Casimiro lucha valerosamente y, tras salvar la vida de Cristerna, toma prisionero a Segismundo al mismo tiempo que cae herido. Agradecida, la reina ordena que le proporcionen todos los cuidados necesarios, pues, al ver el valor del desconocido soldado, piensa vengarse de Casimiro con su ayuda. Cristerna recibe una carta en la que es informada de la desaparición del duque: todos creen que, enloquecido, se ha suicidado arrojándose al río Tánaís. En la misma carta se le avisa también del avance de las tropas de Auristela, que viene en ayuda de Segismundo. Cristerna, sin embargo, sospecha que Casimiro simplemente está escondido por temor a sus enemigos. Tras nombrar capitán al falso soldado pobre, lo envía a orillas del Danubio para que aprese o mate a Auristela. Con ayuda de Roberto, espía de Cristerna, Casimiro logra acceder a la tienda de su hermana y a continuación mata a Roberto por traidor. El duque de Rusia explica a Auristela que más tarde podrá vengarse de él por haberla hecho prisionera sólo con descubrirle ante Cristerna. Entretanto, ésta sospecha que su soldado es de origen noble y comienza a manifestar amor y celos por él, sobre todo cuando Turín le habla del supuesto retrato de una dama en poder de Casimiro. Cuando la reina de Suevia recibe a su prisionera, ésta, ante la sorpresa de su hermano, no hace otra cosa sino alabar el valor y la caballería de su captor, quedando ante Casimiro como dignísima defensora del amor fraternal. Más tarde, mientras pasea por los jardines del palacio de Cristerna, que otorga esta libertad a sus prisioneros, descubre a Segismundo hablando con Lesbia, antigua dama suya ahora en servicio de Cristerna. Lesbia finge intentar ayudar a escapar a Segismundo, pero Auristela cree que tratan de amores y algo parecido sucede cuando Cristerna y Segismundo descubren a Casimiro y Auristela en una plática sospechosa. En medio de estas confusiones, a Federico se le ocurre una idea para comprobar el paradero de Casimiro: desafiarlo

públicamente mediante un cartel, a lo que el duque no podría negarse si estima su honor. Son los momentos en que Cristerna se encuentra más confusa: si el soldado que ella ama es noble, tendrá que casarse con él según su promesa, aunque siempre ha aborrecido el amor y el matrimonio; pero, si no lo es, no podrá casarse con él merced a la ley que ella misma promulgó. Casimiro, mediante otro público cartel cuya firma corrobora Auristela, acepta el desafío, por lo que se marcha de la corte de Cristerna alegando fingidos motivos. Segismundo, al descubrir abrazados a Casimiro y Auristela que se despiden, sufre un ataque de celos y está a punto de matar a su futuro cuñado, pero esta vez también logra Auristela salvaguardar la identidad de su hermano mintiendo a Cristerna, que acaba de aparecer en escena. Por fin llega el día en que Casimiro, presidiendo un séquito adornado con las más exquisitas galas, acude a la corte de su amada y enemiga al mismo tiempo. Cuando por fin es descubierta su identidad y se escuchan sus justificaciones, Cristerna, por sus dudas, decide suspender el duelo y llevarlo a prisión ante la negativa de Federico, quien considera ilegal esta decisión en la que es apoyado por Segismundo, que se ve obligado a defender una cuestión de honor a pesar de ser Casimiro su primo, amigo y cuñado. Así, Casimiro huye seguido de estos dos y tras ellos sale Cristerna, la cual pretende comprobar de una vez por todas si lo que siente por el duque ruso es odio o amor. En un lugar apartado, Casimiro y Federico comienzan el reto, pero en medio de la lucha llega Auristela, quien los convence para llevarse a Casimiro. Cuando éste ya se cree a salvo, Auristela tuerce el camino y lo entrega como prisionero a Cristerna, fingiendo traicionarlo como venganza. Auristela reclama a Cristerna la recompensa prometida pidiendo su mano, y, cuando la brava guerrera se ve obligada a concedérsela y todos creen que han de casarse las dos mujeres, Auristela concede a su vez la mano de Cristerna a Casimiro, uniendo también ella la suya a la de Segismundo en señal de matrimonio y dando fin de esta manera a la comedia⁶.

El argumento de esta comedia nos lleva a suponer que se trata de un ejemplo de “comedia palatina” según la definición de Ignacio Arellano al clasificar las comedias calderonianas:

⁶ Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, tomo segundo, Madrid, M. Rivadeneyra, 1881, pp. 99-122.

Con estructura de enredo, pero situadas en lugares y/o tiempos exóticos, en cortes italianas, Bohemia, Francia o Escocia, con personajes nobles y argumentos a menudo inspirados en refinados mundos literarios (novelescos, cortesanos) [...]. Música, danzas, jardines barrocos como fondo de la acción, interiores palaciegos, casuística sofisticada de los códigos galantes, asomos de patetismo en los conflictos de amor y lealtad, idealizaciones literarias del discurso y la conducta y un elevado grado de fantasía constituyen otros elementos conformadores del género (p. 503).

Es un poco sorprendente pensar que una comedia de estas características-mujeres con ideas “feministas”, enredos de amor, guerras, muertes, duelos- se representase en un convento femenino de clausura y, desde luego, su puesta en escena en el sevillano de Santa Inés merecería un estudio aparte. Pero no es este nuestro objetivo por el momento, ya que nuestro estudio se dirige principalmente al análisis de la loa que precedió a esta comedia, cuyos argumentos no están relacionados, si bien tendremos que volver más adelante sobre *Afectos de odio y amor*.

Según la clasificación de Cotarelo y Mori, la loa de Brahones podría incluirse en el grupo que él denomina “loas para casas particulares”, las cuales se representaban antes de las comedias de rigor:

Aparte de otras cultas distracciones, representábanse en las principales casas particulares comedias con música o sin ella, con ocasión de bodas y bautizos, promoción de destinos, cumpleaños y fiestas onomásticas y hasta en las profesiones religiosas. La gran pérdida de textos, de esta clase más aún que de otros, correspondientes a los primeros treinta años del siglo XVII, nos priva de conocer cómo serían aquellos *particulares* que los cómicos de la Cruz y del Príncipe hacían por las noches a los grandes señores, ministros, consejeros, prelados, conventos y aun personas más modestas; pero de cuya existencia nos dan razón los escritores coetáneos, sin excluir los moralistas escrupulosos, que siempre miraron de reojo estos divertimentos (I, p. XLI).

En la corte de los Austrias era costumbre organizar grandes fiestas, con loa y comedia incluidas, para celebrar el cumpleaños de los miembros de la familia real, sobre todo de la reina doña Mariana de Austria, aunque también del emperador de Alemania, Fernando III, de Felipe IV y Carlos II (Cotarelo, I, pp. XXXII-XL). Imitando esta práctica, las familias nobles también organizaban espectáculos teatrales en sus domicilios particulares y así Cotarelo cita una *Loa*

para la comedia Eurídice y Orfeo. Fiesta a los años del duque de Alcalá o una Loa a los años de la Excma. Sra. Doña Josefa de Figueroa Laso de la Vega (p. XLIII). Como doña María Enríquez de Ribera era de linaje aristocrático (el mismo mencionado en la primera loa), no es extraño que se ofreciera en su honor una loa y una comedia, lo que ocurre es que en esta ocasión su “casa particular” era el convento que dirigía como abadesa.

Al leer y analizar la loa de Martín Brahones, podemos observar que posee prácticamente todos los rasgos característicos del llamado “teatro conventual femenino”, por comparación con otras piezas que hemos estudiado. En primer lugar, estas obras suelen estar compuestas en un solo acto, sin división en escenas y resulta curioso que no influya para ello la variada y a veces confusa denominación genérica (“loa”, “coloquio” o “festejo”, entre otras) ni la extensión, de manera que una loa de doscientos o trescientos versos no se diferencia en este sentido de un “coloquio” o un “festejo”, que pueden alcanzar los mil quinientos o dos mil versos. Asimismo, suelen llevar acompañamiento musical: hay partes cantadas por algún personaje o es la propia Música la que aparece alegóricamente en la obra, incluso pueden conjugarse ambas opciones. En la loa de Martín Brahones son los “Músicos” los que salen a escena, quienes enseguida comienzan a cantar alborozados junto a la Voluntad y el Celo, como ambos anuncian (“Y en tan festivo aplauso / canten conformes / a su hermosura y gracia / ecos y voces”):

MÚSICOS:	Feliz siempre viva
VOL. Y CELO:	Viva.
MÚSICOS:	y, por más renombre,
LOS DOS:	Nombre.
MÚSICOS:	de inmortales siglos
LOS DOS:	Siglos.
MÚSICOS:	su hermosura goce.
LOS DOS:	Goce (vv.13-16).

La intención lúdica de la música va acompañada también por un recurso habitual en el teatro de la época: la rima en eco o simplemente *eco* (“ecos y voces”, hemos visto que anticipaban la Voluntad y el Celo), si bien en sentido estricto consiste en la repetición, no de la palabra íntegra final del verso, sino de parte de ella, como ocurre en “renombre-nombre”. Ambos elementos, música y eco, prefiguran un claro sentido festivo de la loa y el mismo diálogo volverá a repetirse dos veces más: a mediados de la pieza (vv. 165-168) y como cierre de la misma (vv. 347-350). Por otra parte, la intervención de la Fama (vv. 149-160) también es cantada, así como las seguidillas que entonan los Músicos como respuesta al ofrecimiento de coronas de cada personaje para agasajar a la abadesa.

En cuanto al cauce formal, estas obras recurren a la polimetría, a veces abrumadora, porque puede ocurrir que tanta variedad métrica no se espere, en principio, en estas piezas del llamado teatro breve. Sin embargo, dentro del género de la loa, la de Santa Inés, con sus 352 versos, resultaría de las más “largas”, según Flechniakoska, teniendo en cuenta además que se trata de una loa dialogada, más extensa por lo general que la primitivas loa en forma de monólogo (p. 73). No hay que olvidar, por otro lado, que la polimetría constituye una característica esencial de la comedia barroca y su influencia llega a todas partes, sin menospreciar tampoco el alarde de conocimientos literarios que seguramente perseguía desplegar el poeta ante un auditorio tan honorable. Así, la estructura de la loa es la siguiente: romance en “o-e” (vv. 1-16), 10 pareados de arte mayor (vv. 17-36), 14 octavas reales (vv. 37-148), estrofa arromanzada en “-6” (vv. 149-160), romance en “o-e” (vv. 161-180; 185-194; 199-214; 219-230; 235-246; 251-282; 287-350), 6 seguidillas (vv. 181-184; 195-198; 215-218; 231-234; 247-250; 283-286) y pareado de arte menor (351-352). Como vemos, se combinan estrofas tan cultas como las octavas reales con el popularismo del romance y la seguidilla. Como curiosidad, hemos comprobado que esta última estrofa, por su tono marcadamente festivo, se incluye a menudo en las piezas que venimos estudiando, sin olvidar que la seguidilla, además de cantarse, se podía bailar y así lo hacían, por ejemplo, las trinitarias de Madrid (bajo el nombre de baile de “gitanillas”) al representar las obras de Sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón, 2000, p. 265). Recordemos que se trataba de obras destinadas a festejar, homenajear, rendir honores, etc.,

ya sea a una novicia a punto de profesar, a Jesús recién nacido, al Santísimo Sacramento o, como en este caso, a la abadesa por su cumpleaños. No deben resultar extrañas, por tanto, estas manifestaciones de alegría y esparcimiento en el claustro.

Otra característica que suele definir el teatro conventual femenino es la presencia de personajes alegóricos y así, los protagonistas de la loa de Martín Brahones serán el Celo, la Voluntad, el Entendimiento, el Valor, el Aplauso, el Regocijo (de villano) y la Fama. La influencia del auto sacramental, manifestación particular del auto religioso, se deja notar también en este tipo de teatro. El enorme éxito de los autos sacramentales había convertido la alegoría, como sabemos, en un cauce apropiado para transmitir al pueblo, en su mayoría analfabeto, los complejos conceptos del dogma católico, de forma que el hecho de que el Engaño, la Mentira, el Mundo, el Apetito, la Voluntad, el Alma, la Fe y un largo etcétera aparecieran en figura humana y, por tanto, personalizados, era algo sumamente familiar en el teatro religioso del momento. Pero la alegoría no era exclusiva del auto, pues también la “loa sacramental”, avanzado el tiempo, había hecho empleo de este recurso. Como bien dice Cotarelo, “examinadas en conjunto estas loas de Calderón y sus imitadores, obsérvase que lo característico en ellas es el dominio casi exclusivo de la alegoría” (I, p. XXIX), por lo que no es extraño que lo alegórico llegara también a otros tipos de loas, como las profanas de las representaciones privadas, en la corte real o en las casas particulares de la nobleza.

Sin embargo, frente a lo que ocurría en los autos y las loas sacramentales que los precedieron alguna vez, en los que la alegoría podía ocultar a veces intrincados teologismos, la presencia de personajes alegóricos en una obra como la que nos ocupa responde sencillamente al hecho de seguir la tradición de un recurso literario y teatral más que asimilado en estas fechas. Por ello son figuras despojadas ya del conceptualismo de épocas anteriores y esto es algo que podemos relacionar con otro de los rasgos del teatro conventual: al tratarse de obras que por su finalidad poseen un marcado carácter circunstancial y efímero, el argumento y la estructura suelen resultar extremadamente simples en favor de la alabanza o la celebración del momento. Apenas hay acción y la historia se desenvuelve principalmente mediante el diálogo, que a menudo se tiñe de un tono

lirico que actúa en perjuicio del carácter teatral de la pieza. En nuestra loa la trama se limita al intento de persuasión por parte de la Voluntad y el Celo para que los demás personajes rindan homenaje a la abadesa con motivo de su cumpleaños, la cual es alabada continuamente como dechado de virtudes. Pero veamos el argumento con más detalle.

En una primera parte (vv. 1-16) aparecen en escena dos personajes: el Celo con corona de azucenas y la Voluntad con corona de violetas, acompañados por músicos⁷. Ambos, sin decir aún a quién se refieren, piden que la música rinda honores a una “heroica beldad” que es “prodigio de perfecciones”. Los músicos así lo hacen y ellos les van respondiendo con la rima en eco que ya hemos comentado anteriormente.

A continuación (vv. 17-148) salen otros cuatro personajes: el Aplauso con corona de laurel, el Regocijo con corona de hierbas y flores, el Entendimiento con corona de pensamientos y el Valor con corona de rosas. Hay un encuentro entre estos personajes y los dos anteriores y, ante las insistentes preguntas del Aplauso, el Entendimiento, el Valor y el Regocijo, los que salieron en primer lugar, la Voluntad y el Celo, se presentan, desarrollando a dúo un discurso en octavas reales en el que piden a los recién llegados que tributen honores “a una hermosura” que ponderan en gran medida. El molde estrófico de las octavas permite al autor hacer gala de su buen conocimiento del estilo barroco que imperaba por entonces, plagado de referencias clásicas, cultismos, hipérbatos y tópicos de la época:

CELO:	Cuando al primor de la ingeniosa Flora,
VOLUNTAD:	Cuando a la pompa del abril ufano,
CELO:	cuando a la gala que argentó la Aurora,
VOLUNTAD:	cuando a la copia de abundante mano,
CELO:	cuando a la rubia flor que Apolo dora,
VOLUNTAD:	para tejer laurel de gloria vano,
CELO:	para tejer coronas a porfia
LOS DOS:	fáciles robos el desvelo hacía.
CELO:	No el ocio al dicho afán hoy os permito,
VOLUNTAD:	No la acción os termina mi deseo,
CELO:	antes logro mayor os solicito,

⁷ Parece que el motivo de las coronas era algo usual en las loas de tipo celebrativo. Cotarelo cita una loa de Agustín Moreto para el cumpleaños de Fernando III, emperador de Alemania y dice que “el artificio de la loa es que *España* y las *Virtudes* tejen triple corona de flores para el emperador” (I, p. XXXVI).

VOLUNTAD:	antes os busco os busco el más glorioso empleo,
CELO:	antes feliz el triunfo os acredito,
VOLUNTAD:	antes os llamo para más trofeo,
CELO:	antes la dicha firme os asegura
LOS DOS:	si rendidos quedáis a una hermosura,
CELO:	cuya rara beldad,
VOLUNTAD:	cuya nobleza,
CELO:	inmortal siempre aclama eco sonoro,
VOLUNTAD:	la lira canta de mayor destreza,
CELO:	de las aves la aplaude el dulce coro,
VOLUNTAD:	nunca en los bronces su renombre cesa,
CELO:	láminas a sus triunfos le da el oro,
VOLUNTAD:	plumas de cisnes que sus glorias cuente
LOS DOS:	le consagra la bética corriente (vv. 37-60).

Sin embargo, los cuatro personajes se niegan a realizar esta labor, pues a cada uno lo llama un interés particular. Por ejemplo, el Valor reconoce que él sólo sigue “la púrpura de Marte”, es decir, el triunfo militar. El Entendimiento sólo se sigue a sí mismo y el Aplauso tiene como ocupación “buscar laureles” de la gloria, mientras que el Regocijo no tiene reparos en expresar cómicamente que su labor consiste en “andar de rama en rama”. No obstante, el Celo y la Voluntad no se rinden en su empeño y deciden aportar nuevos argumentos para explicar mejor quién es esa misteriosa belleza que tanto alaban. Así, siguiendo el tópico del *laus urbis*, pronuncian un exaltado elogio al río Guadalquivir y a Sevilla, ciudad natal del autor:

CELO:	Camina al mar con rápida corriente el caudaloso Betis con desvelo, su raudal en el prado es dulce fuente y de las flores es prisión de yelo, espejo es claro, limpio y transparente donde su luz contempla el dios de Delo, líquida copia, pues, cuyos cristales vencen fatigas de la diosa Pales.
VOLUNTAD:	Fundada está, junto a su fresca orilla, aquella gran ciudad a quien aclama el mundo su segunda maravilla, la que es asunto heroico de la Fama; dígolo de una vez, la gran Sevilla, a quien la Historia en sus anales llama, -pretendiendo aplaudir tanta grandeza- centro de la virtud y la nobleza (vv. 85-100).

Este mismo recurso de empezar alabando la ciudad de la homenajead, de su convento y del propio poeta para otorgar mayor dignidad y empaque al contenido de la obra lo encontramos en otra pieza sevillana anónima, titulada *Festejo cómico con que el convento de Santa María de la Pasión de Sevilla celebró la profesión de doña Hermenegilda María de Lopera. Año de 1678*⁸. En esta obra, El Mundo, enamorado de la novicia a punto de profesar, inicia la historia de su amor con un largo y exaltado elogio a la ciudad hispalense, cuyo comienzo se realiza en términos similares al de la loa de Martín Brahones. Observemos cómo también se hace referencia tanto a la urbe como a su río y se alardea igualmente de los conocimientos de la cultura clásica:

Ya sabes que es Sevilla
del orbe todo asombro y maravilla,
a quien naturaleza
adornó de hermosura y de riqueza.
De hermosura, porque, ufana,
posee largo sitio en tierra llana.
Tan airosa se ostenta a nuestros ojos,
cristífera Babel, que mil enojos
causara su ribera
si, envidiosa, Semíramis la viera.
Dígalo el claro Betis, que, a porfía,
lisonjero cristal, de noche y día
su pie gustoso baña
aclamándola honor de nuestra España;
Que, si en un tiempo Janto
festejó a Troya en ruidoso espanto,
Hoy en su competencia
aplaude de Sevilla la excelencia
el Betis en raudales
por Neptuno feliz de sus cristales,
diciendo a Janto en cristalino canto:
"Mejor es mi ciudad que Troya, Janto" (vv. 439-460).

Este tópico puede tratarse también de un vago recuerdo de las antiguas loas profanas en las que las compañías, para ganarse el favor

⁸ Véase nota 2. En el citado estudio, por las coincidencias que indicamos aquí y otros argumentos, proponíamos como posible autor del *Festejo* al propio Alonso Martín Brahones.

del público, empezaban alabando la ciudad o el pueblo que visitaban en cada ocasión (Cotarelo, I, pp. XV y XXI).

Brahones se refiere después, como es de rigor, al convento de Santa Inés y a su abadesa, la cual, según ya hemos visto, es la destinataria de la loa. De ella destaca su linaje (no olvidemos su importante ascendencia aristocrática), así como su virtud y su hermosura, incluyendo multitud de alusiones cultas y lugares comunes, como el hecho de que los seres de la naturaleza deberían mostrarse rendidos ante tal prodigio de criatura:

VOLUNTAD:

Santa Inés se apellida y éste goza
tener hoy por dignísima abadesa
de los Ribera la que, rama hermosa,
nace del tronco de real nobleza;
la que es por sus virtudes prodigiosa,
la que dechado fiel de la belleza,
la que es en toda perfección primera,
doña María Enríquez de Ribera.

CELO:

Ésta que numen de grandeza aclamo
-cuando vuestro desvelo suspendido
al componer el uno y otro ramo
se ha quedado a su nombre sin sentido-
merece que la aplaudan el reclamo
de las músicas aves, el ruido
de las sonoras fuentes y del prado
cuantas flores el alba ha matizado (vv. 109-124).

De nuevo debemos referirnos al *Festejo* anónimo de 1678, pues allí también aparecerá el discurso laudatorio a la destinataria de la obra como un elemento retórico convencional que resulta obligado para el poeta, quien, al fin y al cabo, escribe por encargo y no debe obviar lo que es quizá lo esencial y más importante de su labor: satisfacer el orgullo aristocrático de una rica familia (la que lo contrata) que cuenta además en este caso con el privilegio de que uno de sus miembros (doña María, doña Hermenegilda) dedica honrosamente su vida a Dios:

En esta ciudad, pues, nació hermosa,
más que el clavel y rosa,
una niña que, ufana,
aurora pareció de la mañana,
porque sus dos mejillas

de rosas se acreditan maravillas.
De sus floridos labios, ¡qué claveles
purpúreos dibujó el divino Apeles!
Y como cristalinos
sus ojos peregrinos
aljófar derramaron
y en su cara las flores rociaron,
dije al verla nacer: "Aurora eres,
pues naces con tan lindos rosicleres.
[...]

De aquesta niña, en su lucir bisoña,
fue el nombre ilustre doña
Hermenegilda María de Lopera,
nombres reales, para que supiera
el mayo que la niña que nacía
dos veces ser su reina merecía (vv. 485-498; 509-514).

Después del discurso, la Voluntad y el Celo prefieren callar, pues no encuentran más palabras para ponderarla, y anuncian la llegada de la Fama. Se incluye entonces un breve pasaje (vv. 149-168) en el que la Fama, para apoyar las argumentaciones de los personajes anteriores, pide atención para su "pregón" y solicita de nuevo que todos homenajeen a la abadesa. Después de esto se va, pero su intervención ha dejado huella, pues los presentes han sido convencidos y terminan gritando "vivas" a la venerable monja al compás de la música.

En los versos 169-286 se ha llegado ya al punto culminante de la loa y por fin todos los personajes rinden homenaje a doña María siguiendo una estructura recurrente: el personaje ofrece su corona y pronuncia su alabanza, respondiendo los Músicos con una breve réplica. Se pasa ahora de la solemnidad de las octavas al aire popular y festivo del romance y la seguidilla. El primero es el Celo, que ofrece su corona de azucenas como símbolo de castidad y pureza. La Voluntad, a su vez, ofrece su corona de violetas, la cual, por su color morado, representa el Amor divino, mientras que el Entendimiento deja su corona de pensamientos, imagen de la discreción. La corona de rosas, portada por el Valor, representa aquí la victoria y el triunfo, mientras que la corona de laurel, traída por el Aplauso, representa la belleza, en un curioso cruce de simbolismos. Por último, el Regocijo, personaje cómico que habla en estilo rústico, ofrece su corona de diversas hierbas y flores que va nombrando detalladamente,

componiendo un auténtico herbolario. En él encontramos recursos literarios de tipo lúdico como el juego realizado con algunos nombres de plantas, donde se produce una disgregación de términos compuestos (“siempreviva”, “yerbabuena”, “dondiego”) para recuperar el sentido de las palabras simples originarias, o la paronomasia entre “clavo” y “clavel”:

REGOCIJO:

Señora hermosa, yo *so*,
si acaso no me conoce,
en *denfleuto* el Regocijo,
que ésta de yerbas y flores
corona vengo a ofrecelle,
pues en ella se descogen
diversas flores y yerbas
tejidas a troche y moche.
Mire esta fragante yerba,
que es la mejorana, y note
que junto a ella se asienta,
con más gala y más renombre,
la yerba santamaría
sin marchitar sus verdores.
“Siempre viva tu hermosura”,
ésta dice; aquí responde
ésta: “yerba buena sea
a pesar de los doctores”.
Mosqueta y jazmín alarde
hacen de sus perfecciones,
mas en blanco se han quedado
a vista de tus candores.
Esta campanilla llama
de todos las atenciones
y de clavo nos la pegan
deste clavel los primores.
Don Diego de noche intenta
que *luzgan* sus arreboles.
El trébole, cómo huele
con este jazmín, que escoge
que a la pared arrimados
sus fragancias se acrisolen.
Víctor el Regocijo,
pues se conoce
por sus chanzas que gasta
muy lindas flores (vv. 251-286).

MÚSICA:

El convento de Santa Inés posee un patio llamado precisamente así, “del Herbolario”, existente ya en época medieval y que es el claustro principal del edificio (Valdivieso y Morales, p. 83). En este jardín, que tal vez conociera bien Martín Brahones por sus visitas al convento y que constituiría una verdadera “botica” para las monjas como sugiere su nombre, quizá se llevase a cabo la representación y de él se extraerían además las plantas citadas para hacer las coronas utilizadas en la misma. El patio estaría en pleno esplendor primaveral sevillano, según la referencia al mes de abril (v. 38) que nos indicaría que ésta era la fecha en que cumplía años la abadesa.

Al final (vv. 287-352) el Celo encomienda a todos un “segundo empeño”, que no es otro que el de dar los parabienes a la abadesa por su cumpleaños, descubriéndose aquí el verdadero motivo de la representación de la loa y de la comedia que le sigue. Interviene el Regocijo, el cual anuncia dicha comedia como el mejor presente para la abadesa y aprovecha para realizar un elogio de Calderón, su autor, en un estilo que, por su condición de villano, no le corresponde. Aunque tal vez Martín Brahones, para no desmerecer el carácter cómico del personaje, parodia aquí deliberadamente el lenguaje barroco en un circunloquio de gran rebuscamiento que se desmorona merced a los dos versos finales del Regocijo:

<p>TODOS: REGOCIJO:</p>	<p>¿Quién la escribió? El que en el orbe de las piérides ninfas toda la Castalia sorbe, pues familiares le asisten los rayos hiperiones: don Pedro Calderón, digo, que éste es su mayor renombre (vv.313-320).</p>
-----------------------------	--

Como despedida, la Voluntad -quién mejor- ofrece la ayuda de todos para llevar a cabo la obra y pronuncia su *captatio benevolentiae* al auditorio:

Pues todos te ayudaremos
y, en tanto que se dispone,
de tan discreto museo
solicitud los perdones,
porque de ser tan cortos

no se tengan por errores,
pues fuerza y voluntad
iguales líneas no corren (vv.321-328).

Recordemos que éste era uno de los objetivos de la loa, ganarse el favor de los espectadores. Así lo describe Jean-Louis Flecniakoska:

Cautivar la benevolencia significa proteger a la compañía de la posible furia de los mosqueteros, los chillidos de la cazuela acompañados por música de llaves, los lanzamientos de fruta podrida o de edificio. Para los representantes es indispensable también la benevolencia del público en el plano de la comprensión y el perdón de los imprescindibles errores que pueden deslizarse en el texto y en el juego escénico: una despiadada crítica (aun si es injusta) puede vaciar un corral durante una temporada (p. 64).

En este caso no nos encontramos en un corral, sino en un convento femenino de clausura, por lo que quienes representasen allí no corren el riesgo de ser silbados o humillados según era costumbre en los teatros públicos, aunque pensamos que por llevarse a cabo en un lugar sagrado la representación de la obra no tenía por qué escapar a ciertas críticas del auditorio (monjas, nobleza, eclesiásticos...), aunque no fuesen los desmanes del vulgo descritos por Flecniakoska. Por ello, la *captatio benevolentiae* de nuestra loa sigue teniendo una finalidad práctica y no es sólo una convención estereotipada del género. Cabe destacar, por otro lado, la expresión “discreto museo” (en donde *museo* está empleado aquí con el sentido metafórico de “el lugar destinado para el estudio de las Ciencias, letras humanas y artes liberales”, según el *Diccionario de Autoridades*), pues *discreto* es el adjetivo comúnmente utilizado en las loas para referirse a los espectadores cultos y de alto nivel social de los corrales (Flecniakoska, pp. 112-114), mientras que el resto lo constituye el *necio* vulgo. Este último no tenía cabida en una representación privada como la que venimos estudiando, por lo que resulta lógico que Martín Brahones haga referencia exclusivamente a un público caracterizado por la discreción, es decir, por la inteligencia.

El Aplauso recuerda que había que seguir otorgando alabanzas a la abadesa, pero el Entendimiento resuelve que no hay palabras suficientes para ello (“donde faltan las palabras / el silencio las

pregone”). Termina la pieza con un breve diálogo cantado con las rimas en eco que ya habíamos indicado.

Atendiendo a los consabidos contrastes de un mundo barroco, es muy difícil encontrar una obra de estas características que no incluya, junto a la solemnidad que esperamos de un teatro surgido en el ambiente conventual, algún rasgo de humor por mínimo que sea. De esta forma, siempre es posible la aparición de un personaje cómico que añada la sal apropiada para que la representación resulte amena al auditorio. Por ello, es un error creer que la vida de las religiosas de clausura estaba llena exclusivamente de sacrificios y tribulaciones, pues el teatro como instrumento de ocio inigualable en el siglo XVII, había logrado penetrar, con todos sus claroscuros, incluso entre los gruesos muros monacales. En la loa que nos ocupa, así pues, la comicidad viene dada por la presencia del villano Regocijo, que a veces utiliza términos rústicos o rústicamente deformados (*sos, asina, so, en denfleuto* -‘en efecto’-, *luzgan*) y hace intervenciones disparatadas. De nuevo tenemos que remontarnos a las loas primitivas en donde el personaje que las decía solía ser un pastor bobo, un aldeano, un vaquero, etc. que habla con este tipo de registro (Cotarelo, I, pp. VIII-XII; Flecniakoska, p. 32-41), sin olvidar la importancia que esta clase de personajes había alcanzado en el entremés. Al salir a escena junto con el Entendimiento, el Aplauso y el Valor, el Regocijo intenta imitar su culto lenguaje cuando éstos preguntan por la identidad de la Voluntad y el Celo. El Aplauso, por ejemplo, dirigiéndose a este último, había interrogado:

¿Quién eres, joven, que al tejer la rama
que el rayo ignora, que del sol se aclama
impidiendo este logro a mi deseo,
de mí, que Aplauso soy, haces trofeo? (vv. 21-24)

El Regocijo, que interviene en último lugar, intenta estar a la altura, pero su carácter de villano no permite que su estilo sea tan sublime:

¿Quién *sos*, zagal, que *asina* macilento,
cuando a flores se anda mi contento,
haciendo esta corona, vos, prolijo,
dejáis en mí parado el Regocijo? (vv. 29-32)

En un momento determinado, como habíamos visto, estos cuatro personajes se niegan a obedecer el mandato de la Voluntad y el Celo de homenajear a la abadesa. La respuesta del Regocijo constituye un exabrupto lleno de comicidad:

VALOR:	No a lo que dices sujetarme quiero: sólo sigo la púrpura de Marte.
ENTEND.:	Sólo a mi Entendimiento seguir quiero.
APLAUSO:	Buscar laureles de mi Aplauso es arte.
REGOCIJO:	Andar de rama en rama en mí es primero. (vv. 69-73)

Si lo solemne aparece junto a lo cómico, los estilos también se mezclan. Según decíamos, tras las cultísimas referencias de las octavas reales, el lenguaje se hace más accesible en el romance cuando los personajes ofrecen sus coronas a la abadesa, hasta alcanzar un total popularismo en las seguidillas de los Músicos. Esta variedad de estilos puede responder a la necesidad de atender a un auditorio que no sería totalmente homogéneo, en donde las religiosas de mayor nivel social e intelectual, que estarían acompañadas tal vez por algunos familiares (podría ser el caso de la abadesa, doña María) y alguna autoridad eclesiástica, se sentarían al lado de las monjas de menor formación. Pero, además, no hay que olvidar que el asunto festivo de la loa parece pedir que se incluyan partes más ligeras y alegres, al igual que hemos podido observar al estudiar piezas similares.

Otra característica que interrelaciona las obras del teatro conventual femenino es la indiscutible sencillez de la puesta en escena, reflejada en la escasez de acotaciones explícitas e implícitas. Por ejemplo, apenas hay referencias al decorado, puesto que éste, por las especiales condiciones de representación, suele estar subordinado al propio espacio conventual. Para hacernos una idea, pensemos que la loa de Martín Brahones posee tan sólo cinco acotaciones explícitas, indicadoras de salidas y entradas de personajes, detalles de vestuario y pasajes cantados:

Salen por una puerta el Celo con corona de azucenas. Por otra puerta la Voluntad con corona de violetas, y los músicos.

Salen por la puerta del Celo el Aplauso con corona de laurel y el Regocijo con corona de diferentes flores y yerbas, y por la puerta de la Voluntad

sale[n] el Entendimiento con corona de pensamiento[s] y el Valor con corona de rosas.

Sale cantando la Fama.

Vase.

Con la Música cantando, todos representan.

También es posible encontrar alguna acotación implícita referida al decorado, como la que se pone en boca de la Fama: “Escuchad, moradores del prado[...]”. Tan sólo mediante esta alusión indirecta a dicho elemento escenográfico podemos saber dónde se encuentran supuestamente los personajes. En principio, parece un decorado que el auditorio debía imaginarse íntegramente o bien constituye lo que se ha dado en denominar “decorado metonímico”: unos cuantos elementos ornamentales pueden representar simbólicamente un espacio o un ambiente más amplio y complejo en la realidad. Díez Borque habla de “metonimias decorativas” y según él, el teatro del Siglo de Oro está

[...] caracterizado por el esquematismo de decorado basado en un número muy reducido de elementos significativos frente al detallista y acumulativo decorado realista-burgués, por ejemplo.

[...] El deseo de capturar lo real no está presente en el teatro del Siglo de Oro y por ello las posibilidades simbólicas de los signos escénicos y el escaso interés en crear una arquitectura escénica reflejo de la realidad.

[...] La escena es la reconstrucción, mediante signos naturales que se convierten en artificiales, de una realidad que *indica* el lugar dramático, pero se trata de una comunicación en la que la carencia significativa ha de ser suplida por la imaginación (p. 75).

También Ruano de la Haza describe así la típica utilización del decorado en los corrales de comedias:

El decorado que se mostraba en el espacio de las apariencias, o en cualquiera de los otros espacios, poseía una función sinecdótica, en el sentido de que lo que los espectadores veían allí era sólo parte del todo que representaba el tablado vacío. Cuando en la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, salen Isabel e Inés a una ventana, situada en el balcón intermedio, la ventana actúa sinecdóticamente para transformar la fachada del teatro, cubierta de cortinas, en la fachada de la casa de Pedro Crespo, y el tablado, en la calle donde se encuentra esa casa. De la misma manera el descubrimiento de una mesa con su silla y recado de escribir al comienzo

de *La cisma de Inglaterra* transforma el tablado vacío en una especie de antesala de los aposentos del rey (pp. 92-93).

Pero volvamos a la comedia de Calderón. Si, como sugerimos, la representación tuvo lugar en el claustro principal del convento, hemos de tener en cuenta que las condiciones de este patio, de planta trapezoidal, muy amplio y rodeado de una doble galería, permitiría ser utilizado a modo de corral con las convenciones escenográficas del momento. Así, con la ayuda de los huecos de las galerías y el decorado metonímico que acabamos de comentar, pudieron representarse los diferentes espacios en que transcurre *Afectos de odio y amor*: salones palaciegos, el jardín, el campamento militar, el monte⁹... Nuestra duda surge en torno a la loa que precede a la comedia. Teniendo en cuenta que la primera escena de la comedia sucede en el palacio de Cristerna y que el decorado quizá necesitase de cierta preparación, no sabemos si se llegó a crear uno específico para la loa que representara un prado, considerando además que el autor no hace ninguna indicación al respecto fuera de la mencionada acotación implícita (ya hemos hablado de una coincidente simplicidad escenográfica en las piezas del teatro conventual femenino). Lo único que sí parece claro es que la presencia de dos “puertas” o salidas requería algo parecido a los huecos de la primera galería, pero en el caso de que se hubiese querido simbolizar el prado mediante un decorado metonímico, por ejemplo, pensamos que ni siquiera era necesario aquí, ya que a los espectadores debía de bastarles la contemplación del “patio del Herbolario”, que en pleno mes de abril se hallaría repleto de gran variedad de flores y plantas aromáticas y que, más allá de los límites del tablado, constituiría un verdadero escenario natural, sin necesidad de más artificios. Recordemos, asimismo, que los personajes salían a escena con coronas que tampoco parecían de *atrezzo* y creemos que el Regocijo, cuando nombra las plantas que lleva en la suya, no sólo señala éstas, sino que, casi con toda probabilidad, va indicando al mismo tiempo con su

⁹ César Oliva estudia la puesta en escena de este tipo de comedias en el caso de Lope en “El espacio escénico en la comedia urbana y palatina de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

mano el esplendor de la vegetación de un jardín que no es en absoluto ficticio y que rodea al auditorio, haciéndolo participar de alguna forma en la representación. Es éste otro rasgo de ciertas modalidades del teatro conventual: al agasajar a una persona real que adquiere el rol de personaje de la obra *sine praesentia*, es fácil que el plano de la ficción y el plano de la realidad se entrecrucen, implicando de forma más o menos activa a unos espectadores (espectadoras sobre todo, las propias monjas) que conocen a la perfección el significado de las alusiones realizadas en la obra, puesto que pertenecen a su propio mundo intramuros.

Sobre la puesta en escena de la loa, sin embargo, encontramos un problema. Más arriba hemos definido el teatro conventual femenino como el representado de manera más o menos privada por las religiosas, con obras preferentemente compuestas por ellas mismas, aunque también pueden confiarse por encargo a algún escritor, tal vez con unas indicaciones mínimas sobre lo que se solicita, de ahí la coincidencia de rasgos que encontramos en unas y otras obras. En algunos casos, el hecho de que la escenografía sea tan pobre y de que las actrices y “autoras” sean las propias monjas responde a la escasez económica general del convento, como sucedía en tiempos de Sor Francisca de Santa Teresa entre las Trinitarias de Madrid, en plena época de crisis a finales del siglo XVII (Alarcón, 2001, p. 222). El problema es que el convento de Santa Inés de Sevilla, gracias al mecenazgo de los duques de Alcalá, no debía de sufrir demasiadas privaciones y, si bien la loa pudieron representarla las franciscanas clarisas por tradición, por su falta de complejidad y por un deseo de homenajear ellas mismas a su abadesa, no parece probable que llevaran a escena también la comedia de Calderón, puesto que esto resultaba técnicamente mucho más complicado y la economía del convento podía permitirse contar con profesionales del teatro. Por tanto, la sencillez escenográfica de la loa no se debe, como en otros casos, a la carencia de recursos de la comunidad, antes bien responde a las convenciones del propio género breve de la loa, la cual, en sus modelos más habituales, no suele requerir demasiados artificios argumentales y escenográficos¹⁰.

¹⁰ Creemos que en los conventos con pocos recursos se escoge a menudo la loa precisamente por su escasa complejidad en todos los sentidos. En estos casos, incluso cuando un coloquio más extenso y complejo (a modo de *comedia*) sigue a la

Todo lo que hemos explicado anteriormente nos lleva a la conclusión de que las religiosas de Santa Inés *no necesitaron* representar ninguna de las dos obras. Entonces, ¿no constituye la loa de Martín Brahones un ejemplo claro de teatro conventual femenino tal y como lo habíamos definido? Creemos que la solución estaría en pensar que, si bien no la llevaron a escena ellas, *pudieron* representarla sin dificultades, como hicieron otras contemporáneas suyas¹¹ y que el hecho de que su monasterio se encontrara en condiciones económicas favorables no debe ser obstáculo para incluir en dicha tradición una obra con unos rasgos tan esclarecedores, según hemos podido comprobar.

Pero, como decíamos, casi con toda seguridad la rica familia de doña María, puesto que se trataba de un miembro de su linaje que además dirigía el convento, corrió a contratar una compañía profesional que diese esplendor al regalo que se le tributaba a la abadesa. Es posible que dicha compañía fuese la de Francisco García, "el Pupilo"¹², que en 1671 se encontraba en Sevilla, en palabras de Sánchez-Arjona:

loa, también hace gala de su sencillez escenográfica como consecuencia de la falta de medios.

¹¹ Ya hemos hablado de la tradición trinitaria en Madrid, que llega hasta el siglo XVIII, pero hay algunos títulos que nos revelan claramente la existencia de monjas-actrices, como los anónimos *A la profesión de una religiosa. Diálogo que representaron las carmelitas descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José, año de 1660*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17.666, y la *Loa que representaron las pupilas del convento de Santa Paula de esta ciudad de Sevilla el miércoles 28 de julio, en que hizo su solemne profesión Sor Petronila de Santa Teresa, en presencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo Coadministrador, a cuya beneficencia debió su profesión, y de los señores marqueses de la Cueva del Rey, sus padrinos*, Sevilla, Florencio Joseph de Blas y Quesada, [1751].

¹² Sentaurens lo cita como Francisco García Pupilo. Según él, además del contrato con la Montería desde Pascua de Resurrección hasta el Corpus de 1671, también representó allí desde septiembre u octubre de ese año hasta el martes de Carnaval de 1672. Además, representó un auto en el Corpus de Sevilla de 1671. La composición de la compañía era la siguiente: Francisco García Pupilo, primeros galanes; Francisco de la Calle, segundos galanes; Antonio del Castillo, terceros galanes; Isidro de Montoya, cuartos galanes; Pedro González, graciosos; Francisco de Salinas, barbas; Agustín de Murga, lo que se le ordenare; Jerónimo Álvarez Vallejo, lo que se le ordenare; Antonio de la Plana, lo que se le ordenare; Domingo de la Plana, músico principal; Jaime Terol, músico; Mateo de Luna, músico; Juan Pérez, apuntador; Francisco de León, harpista; Francisco Rodríguez, cobrador; Andrés

Encontrábase en Toledo representando con su compañía Francisco García (*el Pupilo*) cuando firmó el día 8 de Febrero la escritura por la que se obligaba con la arrendadora de *La Montería* D^a. Laura de Herrera á venir á representar en dicho corral desde el segundo día de Pascua de Resurrección hasta la fiesta del Santísimo Sacramento, comprometiéndose a hacer durante este tiempo dos comedias cada semana con sus correspondientes bailes y entremeses. De las dos comedias que habían de representarse cada semana, una de ellas había de ser nueva ó que no se hubiese representado en Sevilla en nueve ó diez años antes; obligándose por su parte D^a Laura á abonarle 278 reales de ayuda de costa cada día de representación (p. 453).

Sabemos que en 1671 la Pascua de Resurrección cayó el 29 de marzo, por lo que la compañía de Francisco García debía estar en Sevilla desde el 30 de marzo hasta el 28 de mayo, fiesta del Corpus Christi, de forma que, como en abril estaban los cómicos en la ciudad y ésta es la fecha probable de la representación en Santa Inés, es posible que fuesen ellos los que la llevasen a cabo en dicho convento. Es más, gracias a Urzaiz descubrimos que la comedia *Afectos de odio y amor*, atribuida alguna vez al propio Martín Brahones, ya había sido representada por la compañía de García trece años antes, concretamente el martes de Carnaval de 1658, en la corte real (p. 179). ¿Representó esta compañía también la loa del dramaturgo sevillano? Ya hemos defendido antes algunos argumentos para afirmarlo, pero además, la presencia de los “músicos”, por ejemplo, también nos sugiere la existencia de un grupo profesional. Sin embargo, insistimos en que nada impediría que las franciscanas de Santa Inés hubiesen representado la loa ante su priora, puesto que muchas religiosas sabían cantar y tocar instrumentos y, en todo caso, los músicos de la compañía bien pudieron colaborar con ellas.

Podemos concluir, por tanto, que la loa de Martín Brahones para el convento de Santa Inés, por las características que hemos analizado (un solo acto, verso polimétrico, sencillez argumental y escenográfica, dominio del diálogo sobre la acción, obra de circunstancias que permite las interrelaciones entre ficción y realidad, potencial representación por parte de las monjas, comicidad, mezcla de estilos), merece un lugar destacado entre los escasos testimonios de

Sánchez, guardarropa; María Vallejo, primeras damas; Francisca Rodríguez, segundas damas; Bernarda María, terceras damas; Josefa de Morales, cuartas damas; Antonio de Salinas, quintas damas e Isabel Manuela, sextas damas (pp. 1232 y 1249).

un teatro escrito específicamente para el convento y que constituye una interesantísima práctica que necesita aún de más amplios estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, "Tras la huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII", Luciano García Lorenzo ed., *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, pp. 257-266.
- , *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro: el ejemplo de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición del Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila*, Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 2001 (inédita).
- , "El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un *Festejo cómico* de 1678", *Actas del VI Congreso de la AISO* (Burgos-San Millán de la Cogolla, 15-19 de julio de 2002) [en prensa].
- , "El convento como espacio intelectual en el Siglo de Oro: la dramaturga y poetisa sor Francisca de Santa Teresa", *Actas del IV Seminario Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM). Universidad de Sevilla, 17, 18 y 19 de octubre de 2002*, Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla, 2003 (en CD-Rom).
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARENAL, Electa, y SABAT-RIVERS, Georgina, eds., *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- ARENAL, Electa, y SCHLAU, Stacey, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., edición facsímil, estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Aproximación a la «escena» del teatro del Siglo de Oro", en José M^a Díez Borque y Luciano García

- Lorenzo, eds., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 50-92.
- DOMÉNECH, Fernando, ed., *Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, dir., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996-1997, 2 vols.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "La puesta en escena en los teatros comerciales", *Criticón*, 42 (1988), pp. 81-102.
- SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, prólogo de Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994 (ed. facs.: Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898).
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge a la fin du XVIIe siècle*, Lille-Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux III, 1984, 2 vols.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VALDIVIELSO GONZÁLEZ, Enrique, y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.